УДК 785.6(1-027.63)"19/20"
DOI 10.34064/khnum2-3512

Ващенко Олена Вікторівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
кафедра історії української та зарубіжної музики
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

Тенденції розвитку зарубіжного інструментального концерту кінця XX – першої чверті XXI століття

У статті розглядаються зразки зарубіжного інструментального концерту за період 1995–2024 років, зокрема твори К. Акіхо, Ф. Ґласса, А. Дормана, М. Маццолі, Тан Дуна, Ю. Тіенсуу, С. Хаапамякі, Д. Фудзікури, И. Чін та інших митців, з метою виявлення загальних тенденцій розвитку жанру наприкінці XX – в першій чверті XXI століття. Подібні спроби досі не здійснювалися, що й зумовлює новизну результатів дослідження. Аналіз низки сучасних зарубіжних зразків концертного жанру показав, що у сфері інструментального концерту продовжують свій розвиток тенденції, заявлені у XX столітті, зокрема змішування стилістичних елементів, взаємодія з далекими жанровими моделями, послаблення принципу сонатності і ролі сонатної форми або її витіснення іншими структурами. Водночас спостерігається ряд новітніх явищ, які зародилися у XX столітті, однак переважно не розповсюджувалися на жанр інструментального концерту, зокрема: розширення кола інструментів, які можуть виконувати функцію сольних (звернення до нових етнічних різновидів, залучення видових інструментів або декількох представників групи в рамках одного твору, винахідництво, структурна чвертьтонова модифікація традиційних моделей); урізноманітнення темброво-виражальної і віртуозної палітри соліста за рахунок арсеналу розширених виконавських технік, а також новий тип віртуозності соліста.

***Ключові слова**: інструментальна музика; жанр; інструментальний концерт; зарубіжна музика XX–XXI століть; розширені виконавські техніки.*

Постановка проблеми.

Інструментальний концерт залишається однією з найважливіших жанрових сфер композиторської творчості кінця XX – першої чверті XXI століття, що підтверджує широка палітра творів, написаних митцями різних національних шкіл і напрямів. Серед них – Філіп Ґласс (13 концертів, з них 10 написано у XXI столітті), Калеві Аго / *Calevi Aho* (близько 40 концертів, з яких 36 створено у XXI столітті), Тан Дун / *Tan Dun* (близько 20 концертів за період від 1994 до 2021 року), Джон Адамс (10 концертів, з них 8 – у XXI столітті), Мирослав Скорик (15 концертів, з них 8 написано у XXI столітті), Еса-Пекка Салонен / *Esa-Pekka Salonen* (8 концертів, з них 6 – у XX столітті), Ейнюгані Раутаваара / *Einojuhani Rautavaara* (близько 18 концертів, з них 6 – у XXI столітті), Инсук Чін / *Unsuk Chin* (7 концертів за період від 1996 до 2021 року), Дай (Даї) Фудзікура / *Dai Fujikura* (21 концерт за період від 2004 до 2023 року), Авнер Дорман (16 концертів за період від 1995 до 2022 року). До концерту звертаються і такі видатні представники музичної культури сучасності, як Ерроллін Воллен / *Errolllyn Wallen*, Міссі Маццолі / *Missy Mazzoli*, Кайя Сааріаго / *Kaija Saariaho*, Сампо Хаапамякі / *Sampho Haapamäki*, Ней Розауро / *Ney Rosauro*, Пітер Махайдік / *Peter Mahajdík*, Юкка Тіенсуу / *Jukka Tiensuu*, Лі-Інг Ву / *Li-Ying Wu* тощо. При цьому концерт нерідко виявляється основним полюсом творчого тяжіння композиторів порівняно із симфонією, представленою в їхньому доробку поодинокими зразками (Тан Дун) або взагалі витісненою на периферію чи відсутньою (М. Скорик, И. Чін, Д. Фудзікура, А. Дорман). Вибір кола композиторів, представлених у нашому дослідженні, зумовлений не тільки плідною роботою цих митців у жанрі концерту, але й їх репрезентативністю для музичної культури певного регіону чи навіть за його межами[1], виконуваністю творів[2], представлених на різних світових сценах. Різні за своєю

[1] Наприклад, Тан Дун – усесвітньо відомий артист і посол доброї волі UNESCO, лауреат найпрестижніших нагород сучасності, включаючи премії *Grammy, Oscar*, «Золотий Лев» тощо, а його музику виконують провідні оркестри всього світу (Tan Dun, 2024).

[2] Згідно з даними за 2022 рік одного з найкрупніших вебсайтів, який веде

стилістикою, естетичним рівнем, композиційними принципами та виконавськими техніками, новітні твори по-різному віддзеркалюють сучасний етап розвитку інструментального концерту і викликають закономірне питання, що саме їх об'єднує.

Останні дослідження і публікації. Нещодавні дослідження демонструють зростаючий інтерес до трансформацій жанру концерту у XX столітті. Так, Т. Е. Рід вивчає концерти для труби з оркестром, написані у цей час (Reed, 2020). Дисертація Д. Максименко (2018) присвячена європейському саксофонному концерту; серед зразків XX століття в ній розглядаються концерти А. Ешпая, О. Флярковського, В. Рунчака. Жанровий різновид концерту для фортепіано і струнних на матеріалі творів П. Хіндеміта, А. Шнітке, Є. Станковича висвітлює Б. Решетілов (2021). О. Антонова здійснює аналіз окремих зразків американського концерту XX століття, у тому числі творів Ф. Ґласса, Дж. К. Менотті (Антонова, 2022), Е. Макдауела (Антонова, 2023), С. Барбера (Антонова, 2021).

Меншої уваги удостоєний концерт кінця XX – першої чверті XXI століть, хоча у цьому напрямі вже відбуваються суттєві зрушення, що підтверджують публікації В. Мартинової (2019), Н. Зимогляд (2022), А. Новак (Nowak, 2023), Ф. Х. Т. Руїса (Ruiz, 2023), О. Василенка (2023) та дисертація К. Сліпченко (2023).

Зокрема, В. Мартинова (2019) розглядає концерт для гобоя у творчості композиторів «новітнього часу», охоплюючи більше 70 творів у часовому діапазоні від 1919 (Концерт для гобоя з оркестром Дж. Пауера) до 2018 року (Дж. Вейр). Дослідниця виділяє три

статистику класичної музики – *Bachtrack*, до п'ятірки найбільш виконуваних композиторів сучасності увійшли митці, які працюють у жанрі концерту, зокрема Дж. Адамс (третє місце), Ф. Ґласс (п'яте місце). У першу «лігу» потрапили і 20 композиторок, серед них – К. Сааріаго, И. Чін, Е. Воллен та М. Маццолі (On the up: Bachtrack's Classical Music Statistics 2022, 2023, 05 January). Можна спостерігати і за успіхом окремих творів. Так, Концерт для сямісена з оркестром Д. Фудзікури, прем'єра якого відбулась у 2019 році в Нью-Йорку, наразі вже було виконано дев'ятьма різними оркестрами (Fujikura, n.d.); а, до прикладу, Віолончельний концерт И. Чин видання «*The Guardian*» визнало «одним із найважливіших» із часів Віолончельного концерту В. Лютославського 1970 року (Clemens, 2014).

групи творів: академічну, яка характеризується зверненням до класичної тричастинної композиції, типового для неї темпового співвідношення, усталених функцій і форм частин (сонатна – тричастинна – рондо-соната), а також традиційного артикуляційно-штрихового комплексу (Мартинова, 2019: 77). Друга група втілює експериментальну тенденцію, «відображену через свободу структури» і «використання нетрадиційних прийомів гри» (там само). Третю визначено як пасторальну, «засновану на виокремленні ключової семантики гобойного звукообразу» (там само). Ці групи дозволяють представити напрями розвитку сучасного гобойного концерту за параметрами жанру (структура, функції частин) та виконавських прийомів і технік, а також специфіки тембру і звукообразу.

Н. Зимогляд досліджує трансформації українського фортепіанного концерту на межі XX–XXI століть, виявляючи таку новітню тенденцію в його розвитку, як редукційна трансформація або «кристалізація-мінімалізація структури» (Зимогляд, 2022: 113). У той же час, більшість інших характеристик українського фортепіанного концерту, як-от суб'єктивізація змісту, алюзійність, «меморіалізація», «деструкція академічного локусу» (там само), апелюють до тенденцій музики XX століття.

А. Новак, досліджуючи нові естетичні ідеї і «пам'ять жанру» польських концертів XX та XXI століть, виділяє концерт Агати Зубель, у якому звучать два фортепіано – натуральне і «штучне», препароване (прищіпка для тканини, гумка, гвинт), що втілює ідею «сучасної віртуозності» (Nowak, 2023: 4). Новизна Третього фортепіанного концерту «Фрагменти пам'яті» (2019) З. Краузе полягає в тому, що піаніст виконує лише наративний сюжет, визначений послідовністю слів (Nowak, 2023: 7).

О. Василенко виокремлює таку новітню тенденції розвитку баянного концерту, як органологічне оновлення за рахунок чвертьтонового варіанта інструмента (Василенко, 2023: 67). К. Сліпченко (2023) виділяє ряд тенденцій, притаманних розвитку домрового концерту, шлях якого охоплює період від 1947 до 2019 року. Характеристики творів двох його останніх етапів, позначених дослідницею, виявляються співзвучними і зарубіжному концерту, зокрема тенденція

до жанрової взаємодії (1980–1993), що, зрештою, приводить до нового жанрового синтезу і мозаїчності форми (1998–2019).

Здійснений огляд останніх публікацій дозволяє резюмувати, що поточні дослідження концерту кінця XX – першої чверті XXI століття переважно фокусуються на доробку одного митця, національної школи – української (Н. Зимогляд, К. Сліпченко), іспанської (Ф. Х. Т. Руїс), польської (А. Новак), або різновиді цього жанру для певного інструмента, як, наприклад, гобойному концерті (В. Мартинова), фортепіанному (Н. Зимогляд, А. Новак), баянному (О. Василенко), домровому (К. Сліпченко), концерті для оркестру (Ruiz, 2023). При деяких важливих спостереженнях щодо «сучасної віртуозності» соліста (А. Новак), «жанрової взаємодії» (К. Сліпченко), композиційної редукції (Н. Зимогляд) спроби виявити загальні тенденції розвитку зарубіжного концерту кінця XX – першої чверті XXI століття досі не здійснювалися, що зумовлює ***новизну отриманих результатів цього дослідження***.

Його ***метою*** є визначення спільних ознак інструментальних концертів кінця XX – першої чверті XXI століття та виокремлення на цій основі деяких тенденцій розвитку зарубіжного концерту на сучасному етапі.

Для цього залучені такі ***методи***:

- *історичний* – для виявлення спадкоємності окремих зразків концерту і жанру у цілому;
- *структурно-функціональний* – для аналізу музичної партитури концерту з погляду музично-виражальних засобів, форми, структури, специфіки застосування оригінальних виконавських прийомів;
- *порівняльний* – для пошуку спільних закономірностей, характерних для різних зразків жанру концерту.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Серед характеристик, притаманних новітньому концерту, що починають проявлятися в останні роки XX століття, привертає увагу ***розширення кола інструментів, які можуть виконувати функції сольних***. Поряд із традиційними претендентами, серед яких пальму першості все ще зберігають скрипка та фортепіано, композитори

звертаються до раніше не вживаних національних, нерідко екзотичних, тембрів. Рекордсменами з опанування нової тембрової палітри можуть за правом вважатися представники ***крос-культурного напряму*** сучасної музики, зокрема Дай Фудзікура, уродженець Японії (нар. 1977, Осака), який у 15-річному віці переїхав до Великої Британії і з того часу веде активну діяльність в різних країнах Європи; американо-китайський композитор Тан Дун (нар. 1957); представниця південнокорейської музичної культури Инсук Чін (нар. 1961), яка отримала музичну освіту в Сеулі, однак пізніше навчалась у Д. Лігеті (Гамбург); тайванська композиторка Лі-Інг Ву (нар. 1978), яка навчалася в Королівській консерваторії Данії і нині проживає в Копенгагені.

Дай Фудзікура пише низку концертів для японських інструментів, у тому числі щипкових – сямісена (2019) та кото (два концерти – 2020, 2022) – і сякухаті – поздовжньої бамбукової флейти з торцевим дуттям (2021). Для сямісена та кото характерні розґалужені системи технік гри та відповідна термінологія, що може становити додатковий бар'єр для бажаючих опанувати ці інструменти. Сямісен[3] розповсюджений у побуті, у сольному та ансамблевому музикуванні і навіть у сучасній рок-музиці Японії (наприклад, *Wagakki Band*). Порівняно з його аналогами в європейській музичній культурі, зокрема домрою, він відзначається ширшими перкусійними можливостями і «агресією» звуковидобування, чому не в останню чергу завдячує великому міцному плектру (медіатору). Це зумовлює широту образно-виражальної палітри інструмента, яку розкриває в Концерті для сямисена Д. Фудзікура (Fujikura, 2018/2019). Так, у повільній інтродукції композитор вибудовує сонорно-шумову атмосферу саспенсу за рахунок оркестрових динамічних хвиль і безперервного тривожного тертя струн сямісена краєм медіатора (прийом *suri-bachi*) з ковзаннями між тонами, що поєднується

[3] Сямісен – це триструнний інструмент лютневого сімейства, з довгим грифом, без ладів. Йому властиві різні техніки (перебори пальцями, ковзання долонею, постукування, удари медіатором, *pizzicato* медіатором та без нього, різноманітні ковзання). Детальне описання технік гри можна знайти на ресурсі *Pro Musica Nipponia* (Shamisen, 2002).

з *vibrato,* а також звуковидобуванням нігтем лівої руки без медіатора (*suri-yubi*, т. 29). Функцію рефрену концерту виконує активна тема з ритмом скачки (чотири проведення). Перший епізод (т. 105) розкриває можливості інструмента з погляду дрібної етюдної техніки, а тематизм другого (т. 167) характеризується ознаками джазової та рок-музики (синкопи, форшлаги, що нагадують про техніку слепу на бас-гітарі, численні стрибки). Не менше розмаїття виражальних прийомів втілено Д. Фудзікурою і в концертах для кото (Fujikura, 2020), що свідчить про глибоке розуміння ним специфіки традиційного виконавства. Техніка гри на кото відрізняється від притаманної сямісену, оскільки грають на ньому за допомогою медіаторів-«нігтів» (*koto nails*).

До тембру шена звертаються у своїх концертах И. Чін (Chin, 2009), Лі-Інг Ву («Тіні», 2018), Ю. Тіенсуу («Теотон», 2021). Його привабливість для сучасних композиторів (перші згадки про шен відносять до XI–VI століть до н.е.) зумовлена не тільки характером звукового забарвлення, але й музичним строєм люй-люй, що являє собою дванадцятиступеневу хроматичну систему.

У свою чергу, Тан Дун обирає на ролі солістів своїх «органічних» концертів інструменти, які до середини XX століття, зокрема творчої діяльності Джона Кейджа з його активним «омузиченням» шуму і предметів оточуючого побуту, взагалі не розглядалися як учасники академічної музичної композиції, і, відповідно, не зустрічалися у творах концертного жанру. В одному з перших таких творів – «*Water Concerto*» (1999) – Тан Дун використовує 13 інструментів для партії «водної перкусії», включаючи напівсферичні прозорі ємності, наповнені водою (з підсвіченням), ударні водні чашки, вотерфон[4] (із контрабасовим смичком), водний гонг, водний шейкер, препарований вібрафон, дзвіночки агого, пляшку для булькаючих

[4]Вотерфон, водафон (*waterphone*) – це тип ідіофона, що складається зі сталевого резонатора та циліндричного грифу. Сталевий резонатор містить невеликий об’єм води, яка починає рухатися, коли інструмент перевертають, тримаючи за гриф. По периферії плаской резонаторної круглої ємності розміщені бронзові трубки різної довжини, які труться або іноді б’ються смичком. Інструмент був винайдений і виготовлений Річардом Вотерсом (Waters, 2016).

звуків, водну трубку, водяні ударні (дерев'яні салатники, що плавають у перевернутому вигляді на поверхні водяних ємностей), сито з ручкою, а також водну трубку з лопаткою та іграшку-пружинку (slinky phone). Підготовку більшості з цих інструментів композитор зафіксував на *demo video*, яке можна придбати у видавництві Г. Шрімера (Tan Dun, 1999). Партія соліста доповнюється двома сетами перкусії в оркестрі із залученням водних інструментів, які разом утворюють «водний» ансамбль. Звукова атмосфера на початку твору, із ковзаннями струнних та грою смичком на вотерфоні, нагадує композиції, натхненні записами співу китів[5]. Пізніше розгортається широке ритмічно пульсуюче плато із грою чашками по воді (*watercup drum*), а завершується перша частина великою каденцією, виконуваною на водних ємностях із використанням звуків бульбашок, крапель, ударів по воді, вокалізації, тупотіння і гри в повітрі пальмовими паличками (*rattan).* Друга частина пов'язана з подальшим розкриттям звукового потенціалу водного гонгу, зокрема веденням по його поверхні колотушкою із одночасним зануренням у воду, причому треба видобувати вказані висоти (*g-f-c-d*, літера A); із залученням гри на перевернутих у воді салатниках (*waterdrum*), водному шейкері (т. 78), вібрафоні (т. 109) і різних способів використання водної трубки (крик, удари). У фіналі додаються дзвіночки агого (літера F), гра смичком на гонгу (літера H), а в коді повертається вотерфон. Завершує концерт ще один новий візуально-звуковий ефект – «просіювання» води через сито над прозорою ємністю. Принцип поступового нашарування нових інструментів і прийомів поєднується із використанням наскрізного тематизму – мотиву струнних із виразною терцією і тритоном, доповненим чвертьтоновим

[5] Наприкінці 60-х – початку 70-х композитори масово захоплювалися співами горбатих китів, запис яких здійснили і випустили на платівці в 1970 році Роджер Пейн та Скотт Маквей. Серед творів, які виникли під безпосереднім її впливом, слід назвати «І створив Бог риб великих» (ор. 229 № 1) А. Хованесса, *Vox Balaenae* (1969) Дж. Крама. «Китові» мотиви можна почути і в Концерті для чвертьтонового акордеона Ю. Тіенсуу (2015), друга частина якого має подвійну назву «Вальс / Кит» (*Whaltz / Valassi*) .

мордентом і мікро-*glissando*, який вперше експонується в першій частині (літера B). Пізніше композитор створить «Паперовий концерт» / «*Paper Concerto*» (Tan Dun, 2003), де солісту доручаються 14 різних паперових інструментів.

Якщо в концертах Тан Дуна простежується лінія спадкоємності від ударно-шумових композицій Дж. Кейджа, то коріння концерту «Рикошет» для настільного тенісу / «*Ping-Pong Concerto*» (2018) Енді Акіхо / *Andy Akiho* (нар. 1979) можна віднайти в інструментальному театрі М. Кагеля. В композиції «*Match fur drei Spieler*» (1964), написаній більш ніж півстоліття тому, М. Кагель втілює ідею «псевдоатлетичного змагання між двома віртуозами» (Pittenger, 2010: 22) – двома віолончелістами, які сидять на низькому подіумі із двох боків сцени, а посередині – ударник, який їх розділяє, виконуючи функцію рефері. На відміну від М. Кагеля, Е. Акіхо залучає реальний матч професійних гравців у пінг-понг. На першому плані розташовуються солісти-музиканти – скрипаль та перкусіоніст, а спортсмени – на постаменті позаду сцени, що дозволяє порівняти їх «із оперними співаками, які виступають з оркестром» (Barone, 2018). У результаті композиція перетворюється із власне концерту на гібрид між концертом і спортивним змаганням; при цьому критики відзначають, що партії в настільному тенісі в ньому «вимагають не меншої майстерності, ніж гра на традиційних інструментах» (там само).

У сфері винахідництва інструментів для партій солістів попередниками Тан Дуна та Енді Акіхо може вважатися і Е. Раутаваара з його «немодерністично доступним» (Burton, 2022) концертом «*Cantus Artcticus»* для птахів та оркестру (1972), хоча останній скоріше й ставить питання зв’язку із традицією О. Мессіана.

Крім екзотичних тембрів, композитори нерідко застосовують у партіях солістів ***модифікації традиційних інструментів***, які дозволяють останнім поставати в новому амплуа. Такими є чвертьтонові акордеон (винайдений Велі Куджала), чвертьтонова гітара (Юусо Ніємінен), чвертьтонове фортепіано (винайдене Елізою Ярві), для кожного з яких написав сольні концерти представник фінської

музичної культури Сампо Хаапамякі / *Sampo Haapamäki* (нар. 1979)[6]. З метою досягнення чвертьтонового звучання відбувається зміна в конструкції інструмента, результатом чого стає змішана клавіатура із сірими клавішами на додаток до чорних та препарованих білих (фортепіано), заміна резонаторних камер (*reed blocks*) лівого та правого мануалів (акордеон), які можуть застосовуватися на звичайному інструменті, та додавання чвертьтонових ладів на стандартно налаштовану шестиструнну гітару.

До категорії модифікованих можна віднести і електроінструменти, концерти для яких поодиноко зустрічаємо в музиці XXI століття. Так, під натхненням від гри джазового скрипаля Трейсі Сілвермана Дж. Адамс пише концерт для електроскрипки з оркестром «*The Dharma at Big Sur*» (2002), а Д. Фудзікура починає свій творчий шлях з концерту «*Abandoned time*» для рок-гітари та ансамблю (2004).

Особливий різновид концертів становлять твори, у яких композитори розкривають діалогічний потенціал класичного та екзотичного через ***дуети традиційних та етнічних або екзотичних інструментів***, нерідко представляючи їх у вигляді семантичних і тембрових ***пар-двійників***. Не дивно, що Лі-Інг Ву пише концерт для дуету шена та акордеона (2018), оскільки шен вважається одним з найдавніших пращурів баяна та органа. Концепції двійників відповідає його програмна назва «Тіні» («*Shadows*»). У такому ж ключі трактовані мандоліна і гітара в подвійному концерті «Стани речовини» (*States of Matter*) Авнера Дормана[7] (2022), хоча мандоліна в зарубіжній музиці навряд чи може вважатися представником «екзотики». Зустрічну тенденцію демонструє Тан Дун у гітарному

[6]Серед них – Концерт для чвертьтонового баяна з камерним оркестром – «*Velinikka*» (2008); Подвійний концерт для чвертьтонового баяна, чвертьтонової гітари і оркестру – «*Conception*» (2012); також можна відзначити ансамблевий твір «*24/7*», написаний виключно для чвертьтонових інструментів – флейти, кларнета, гітари, фортепіано, баяна, скрипки та віолончелі (2019) (Sampo Haapamäki, 2024).

[7] Авнер Дорман / *Avner Dorman* (нар. 1975) – ізраїльський композитор, що мешкає у США. Отримав освіту у Джульярдській школі (Нью-Йорк). У 2018 році здобув престижну нагороду «*Azrieli Prize*» за Концерт № 2 для скрипки з оркестром «*Nigunim*» (Avner Dorman: composer, conductor, educator, n.d.).

концерті «Yi-2»[8] (Tan Dun, 1996), де соліст спочатку відтворює стилістику фламенко із характерними широкими акордами, акцентуацією, ударами по корпусу інструмента і навіть хлопками в долоні, які доручаються диригенту (перша тема), а потім наслідує ліричний стиль гри на піпі / *lyric pipa style* (друга тема). Із цією метою залучаються численні тремоло на кожному тоні мелодичної лінії, які поєднуються із філіруванням, ковзаннями, репетиціями на флажолетних тонах, рясними форшлагами.

Тяжіння до екзотики можна побачити і в Концерті для фортепіано з оркестром № 2 «За Льюїсом і Кларком» / «*After Lewis and Clark*» Ф. Ґласса (Glass, 2004), у другій частині якого вводиться індіанська флейта (*native / indigenous American flute*). Не будучи двійником фортепіано, вона служить засобом привнесення екзотики, ***контрастного відтінення***, і сприяє розкриттю програмного задуму, оскільки друга частина – це музичний портрет індіанської дівчини Сакагавеї, яка стала провідницею у колоністській експедиції В. Кларка та М. Льюїса (1804–1806). Особливістю тембру індіанської флейти є так звані переливи (*a warble* / *warbling*), сильні коливання інтонації між різними висотами на грані «брудного» звучання, що насправді пов'язано з перемінним пануванням різних гармонік.

Розширення кола інструментів-солістів інколи може відбуватися і в межах одного твору із ***залученням видових*** або споріднених, у тому числі мало використовуваних у сольній та ансамблево-оркестровій практиці, інструментів. Вимагаючи від виконавця постійної зміни інструмента, на якому він грає, композитор по-новому розкриває його професійний потенціал і рівень віртуозності. Так, у Концерті для флейти Д. Фудзікури (Fujikura, 2015) відбувається послідовна зміна звичайної флейти на флейту *piccolo* (т. 203), потім –

[8] Це третій із серії концертів із філософською програмою, натхнених китайською «Книгою змін» – «Ї-Цзін» («*Yi-Ching*»), звідки і походить їхня назва («Yi-0» – Концерт для оркестру, «Yi-1» – Концерт для віолончелі, «Yi-2» – Концерт для гітари). За словами композитора, його прагненням було втілити ідею балансу через діалог (контрапункт) різних стилів, епох, Сходу та Заходу, структур, тембрів і динаміки (Tan Dun & Humphrey, 1996).

на контрабасову (т. 243), на якій виконується розгорнута каденція (тт. 247–328), а завершує концерт розділ, зіграний на басовій флейті (тт. 330–399). Авнер Дорман улаштовує справжнє випробовування для виконавця на ударних інструментах у «Застиглих у часі» (Dorman, 2008), вимагаючи грати на джембе, маримбі, сенсеррос (коров'ячі дзвіночки) та ударній установці в першій частині циклу; на вібрафоні – у другій; на вібрафоні, маримбі, оркестрових дзвіночках та ударній установці – у фіналі концерту.

Розробка розширених виконавських технік (*extended techniques*) відбувалася ще у 60–70 роки XX століття; тоді ж виникають перші теоретичні праці, у яких обґрунтовується відповідний термінологічний апарат. Однак апробація різноманітних прийомів переважно здійснюється в сольному або ансамблевому репертуарі[9], у той час як у сольних партіях концертів панують конвенціальні виконавські прийоми. Серед поодиноких зразків розширеного арсеналу тембро-звукової палітри в музиці XX століття переважають концерти для смичкових інструментів, наприклад, у Віолончельному концерті В. Лютославського (1970) мікрохроматика проникає і в партію соліста, і в оркестрову партію.

Іншу ситуацію демонструє концерт кінця XX – першої чверті XXI століття, висуваючи ***розширені виконавські техніки як один із шляхів оновлення партії соліста***. Крайнім полюсом цієї тенденції став Концерт для фортепіано *pizzicato* та десяти інструментів Тан Дуна, у якому композитор ставить перед виконавцем завдання гри виключно нетрадиційними прийомами. Згідно зі вказівками в партитурі (Tan Dun, 1995), здійснюється підготовка рояля (твір написаний для рояля *Steinway Concert Grand*), а саме – маркування струн для видобування обертонів та для виконання ковзань (*slides*)

[9] Серед творів панують мініатюри й етюди на кшталт «Секвенцій» (1958–1998) Л. Беріо, написаних для різних інструментів. Активно розробляв розширені виконавські техніки струнних смичкових, флейти, голосу та фортепіано Дж. Крам в камерно-ансамблевій і фортепіанній музиці, прикладом чого можуть служити чотири книги «Мадригалів» (1965–1969), «Ніч чотирьох місяців» (1969), «Чорні янголи» (1970), «Стародавні голоси дітей» (1970), «Макрокосмос» I–IV (1972–1979) та ін.

за допомогою фарфорового чи металевого блюдця. Серед технік гри, які пропонує композитор, переважають гра «всередині» рояля, зокрема *pizzicato* одним, трьома чи чотирма нігтями, чому відповідають позначки ; пальцями (кінчиками пальців) без нігтів – , ковзання нігтями й без них по струні і по обертоновій позиції. Композитор також розрізняє гру із приглушенням (*mute),* що передбачає притискання струни у кінця, і з демпферуванням (*dampen*) – притискання у центрі. Так само розширеними техніками рясніє оркестрова партія (безтонове дихання, напівсвист, випадкові мультифоніки, напівповітряне-напівтонове звучання, «биття язиком» / *tonque ram* – у духових; трель лівої руки, підтягування струн – *bending*, перкусійні удари / *slap* – як на струнах, так і на грифі – у гітари).

Активне застосування розширених виконавських технік характерно для партій солістів концертів Д. Фудзікури. Зокрема, у Концерті для фагота з оркестром (Fujikura, 2012) послідовно вводяться зловісно-інфернальні мультифонні співзвуччя, нагадуючи звуки якоїсь космічно-фантастичної труби (тт. 1–5); друга тема розвивається з інтонації «розгойдування» чвертьтону, який поступово обростає мелодичною фігурацією у вигадливій ритміці (тт. 84–91). Згідно із приміткою в партитурі, виконавець має уявити гру на сигнальному розі у стародавні часи в горах, що викликає асоціації із трембітою. Третя тема концерту близька до тем «злих» скерцо, насичена широкими стрибками і різкими акцентами. Вона має звучати дико, неначе на гітарі з *distortion*, з постійним акцентованим *tenuto* і агресивною артикуляцією (т. 280). Флейтовий концерт (2015) демонструє широку артикуляційну палітру із залученням різноманітних фонем, перкусійних ефектів – у партитурі наявні неодноразові вказівки на необхідність відчувати грув, грати неначе ударні в рок-музиці у стилі «метал» чи у джаз-бенді (наприклад, т. 47). Тут же зустрічається гра зі співом (тт. 182–198), імітація електрогітари з *distortion*, передування й обертони в максимально можливій кількості – в каденції контрабасової флейти (тт. 267–308). Увага до сирого, оголеного, неприкритого, розбурханого звуку духових із залученням перкусійного потенціалу, шаленого тиску, обертонових призвуків характерна для всіх концертів Д. Фудзікури.

Стилістика концертів кінця XX – першої чверті XXI століття демонструє активне тяжіння до ***змішування різних ідіом*** – естрадних, джазових, неокласичних, романтичних, авангардних тощо. Показовим у цьому плані є творчий шлях Дж. Адамса, який заявив про себе як послідовник Ф. Ґласса і «бароковий мініміаліст» (Koay, 2012), однак невдовзі прийшов до джазовості, що панує в ряді творів, починаючи від Концерту для кларнета з оркестром «*Gnarly Buttons*» (1999) і завершуючи фортепіанним «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*» (2018). Широка палітра стилістичних елементів представлена в «*Lost Souls*» А. Дормана (Dorman, 2009), де соліст (загублена душа, дух, якого викликають у спіритичному ритуалі, і демон) ніби поступово пригадує репертуар, який він грав за життя. Діапазон цих ремінісценцій сягає від алюзій на Токату та фугу *d-moll* Й. С. Баха (друга тема, лейтінтонація першої частини і «токата» в умовній репризі) і бартоківських варваризмів (перша тема I частини, поліладова тема в розробці) до єврейської народної музики (кода I частини) і джазу (ліричний епізод в розробці).

Не менш активні процеси взаємопроникнення відбуваються на рівні жанру. Їх можна визначити як ***зближення далеких жанрових моделей*** через взаємодію з театральними формами, ритуалом і духовною музикою. Перше вже спостерігалося в окремих зразках концертів XX століття, на що вказують О. Антонова (2022), К. Сліпченко (2023), однак сьогодні композитори не обмежуються оперою. Так, в дисертації К. Сліпченко згадується Концертштюк для домри та фортепіано (2009) О. Костіна, «який став камерно-ансамблевою версією балету (1994) по мотивам роману В. Набокова “Запрошення до страти”» (Сліпченко, 2023: 171), а також йдеться про синтез концертного жанру з месою та пасіоном – у «“Вірую!” *Credo*» А. Нижника для домри з оркестром (2007) (там само: 169).

Зарубіжний концерт XXI століття демонструє різноманітні прояви цієї тенденції. Концерт для віолончелі з оркестром (2009) И. Чін виявляє зв’язок із різновидом корейського національного театру – пансорі (Chin, 2009), а М. Маццолі апелює до середньовічних покаянних процесій в першій частини Скрипкового концерту (Mazzoli, 2021), при цьому весь твір трактований як п’ять ритуалів

зцілення. А. Дорман в Концерті № 2 для скрипки з оркестром, «*Nigunim*» (2018), звертається до жанру нігунів – форми групової єврейської релігійної пісні (на канонічні тексти або на повторювані фонеми). Взаємодія з іншими жанровими сферами також може проявлятися через засоби інструментального театру – переміщення соліста по сцені і світлорежисура дають ефект його раптової появи і зникнення (після ритуалу «екзорцизму») в дорманівському «*Lost Souls*» (Dorman, 2009); міміка і жести втілюють образ спантеличеного акордеоніста, який наче розгубився і не знає, що грати – в «*Anomal Dances*» Ю. Тіенсуу (Tiensuu, 2015).

Останні два процеси підтверджують, що інструментальний концерт наразі залишається універсальним жанром, який може витримати все – будь-які стилістичні й жанрові поєднання, виконавські техніки та інструментарій. При цьому, однак, не можна не відзначити, що, чим складнішою і вигадливішою є партія соліста, тим більше роль оркестру відсувається на другий план, а діалогічність заміняється на монолог соліста з оркестровим супроводом.

У такому контексті ***принципу чергування tutti – soli*** загрожує витіснення принципом *сумісної гри соліста з оркестром* із явним домінуванням соліста. Прикладом можуть слугувати концерти Д. Фудзікури, у яких партія соліста нерідко виконує функцію «рельєфу», а оркестр стає фоном. Однак і в них відбувається певне чергування за рахунок послідовного розрідження і ущільнення оркестрової тканини. Інший підхід спостерігається у зразках *concerti grossi* XXI століття (Е. Воллен, А. Дорман), де зіставлення *tutti – soli* складають частину стратегії зближення із принципами барокового музикування. Цікаве рішення чергування сольних і оркестрових епізодів пропонує Ф. Ґласс у Подвійному концерті для скрипки та віолончелі з оркестром (Glass, 2010), у якому відносно лаконічні дуети солістів (№№ 1, 2, 4 – 46 тактів, № 4 – 75 тактів) чергуються з розгорнутими частинами, де вони грають разом із оркестром (*Parts* 1–3).

Одночасно відбувається і подальше ***послаблення принципу сонатності*** і дезінтеграція сонатної форми, яка розпадається на ряд численних контрастно-тематичних утворень, умовно зв’язаних моноінтонацією, із паралельним поширенням принципу експозиційності

на розробку (I частина «*Lost Souls*» А. Дормана), що вже спостерігалося у XX столітті. Це і дозволяє дослідникам говорити про «рудименти» сонатної форми (Ross, 2019). Більш близькою композиційній логіці митців XXI століття нерідко виявляється рондальна форма, яка може організовувати як весь твір (Концерт для кото Д. Фудзікури), так і структуру окремої його частини (фінал «*Frozen in Time*» А. Дормана). Зв'язок різнорідного контрастного матеріалу також реалізується через моноінтонації чи наскрізні тематичні комплекси, які пронизують всі частини циклу або розділи твору (Тан Дун).

Трактовка каденції як структурного елементу концертного жанру переважно визначається індивідуальним композиторським задумом. Так, в «Паперовому концерті» Тан Дуна ми зустрічаємо лише один невеликий фрагмент, який може претендувати на роль каденції (II частина, т. 22, *Adagio senza misura*), а в його «Водному концерті» – три виокремлених розділи, відзначені ремаркою *Cadenza* (в I, II, III частинах), при цьому дві з них доволі масштабні (*Cadenza* I – 3′10″; *Cadenza* II – 3′30″) (Tan Dun, 1999). У Концерті для тромбона Тан Дуна (2021, прем'єра – 2024) розгорнуті каденції відсутні (окрім завершення I частини, де короткий епізод тромбона без супроводу виконує функцію коди), однак в партії соліста постійно використовуються імпровізаційно-алеаторні прийоми, що виключає необхідність каденції як такої.

Ф. Ґласс переважно відмовляється від каденцій, однак у Третьому фортепіанному концерті (Glass, 2017) сольне висловлювання фортепіано відкриває першу (чотири такти) і третю (18 тактів) частини твору, виступаючи у функції експозиції тематизму. В «*Anomal Dances*» Ю. Тіенсуу (Tiensuu, 2015) каденція у третій частині опціональна (грається за бажанням виконавця) і може імпровізуватися солістом (т. 40).

Натомість у концертах Д. Фудзікури каденція (не обов'язково із відповідною позначкою) може вважатися постійним елементом композиції. У кожному із творів є принаймні одна розгорнута каденція, як, наприклад, 80-тактове соло контрабасової флейти і такого ж обсягу каденції в Альтовому (2020) та Четвертому

фортепіанному концертах (2019). Їхня функція полягає в розкритті прихованого потенціалу інструмента або введенні і експонуванні нового інструмента, контрастного до основного. Положення каденції, як правило, – перед кодою чи фінальним проведенням основної теми. Однак можливі й численніші каденції, як, наприклад, у Концерті для кото (Dai Fujikura, 2020), серед яких зустрічаються і відносно розгорнуті епізоди (тт. 177–211; тт. 511–580), і короткі соло (тт. 357–368; 387–392; 398–402), які чергуються із сумісною грою з оркестром і можуть розглядатися як втілення принципу *tutti – soli*.

Висновки.

Панорамний огляд інструментального концерту кінця XX – першої чверті XXI століття довів актуальність цього жанру як сфери втілення спадкоємності традиції, з одного боку, і експериментів, з іншого. Численність його зразків унеможливлює охоплення всіх існуючих тенденцій, вимагаючи подальшого дослідження і розширення палітрі розгляданих творів. Однак на ґрунті здійсненого аналізу ми можемо підбити деякі підсумки. В інструментальному концерті продовжують свій розвиток тенденції, заявлені у XX столітті, зокрема, спостерігається активне змішування чи злиття (ф'южн) стилістичних елементів, що наразі набуває характеру еклектики (А. Дорман, Дж. Адамс); взаємодія з далекими жанровими моделями (середньовічна покаянна процесія – М. Маццолі, пансорі – И. Чін, нігуни – А. Дорман), подальше послаблення принципу сонатності і ролі сонатної форми або її витіснення іншими структурами. Водночас композитори індивідуально трактують принцип *tutti – soli*, який може витіснятися сумісною грою соліста з оркестром, а також роль, положення і масштаби каденцій соліста.

Серед новітніх тенденцій, які зародилися у XX столітті, однак переважно не розповсюджувалися на жанр інструментального концерту, виділімо такі.

1) Розширення кола інструментів, які можуть виконувати функції солістів за рахунок:

– звернення до малорозповсюджених у композиторській практиці етнічних інструментів, таких як кото, сямісен, сякухаті

(Д. Фудзікура), шен (Лі-Інг Ву, И. Чін, Ю. Тіенсуу), індіанська флейта (Ф. Ґласс);

– залучення видових (аж до всього сімейства) або декількох інструментів групи в рамках одного твору (Д. Фудзікура, А. Дорман);

– винахідництва інструментів, а саме використання в ролі солістів предметів побуту, спортивного знаряддя чи спеціально винайдених приладів (Тан Дун, Е. Акіхо);

– структурної модифікації інструментів-солістів у вигляді їх чвертьтонових варіантів (С. Хааапамякі, Ю. Тіенсуу);

– використання електроінструментів (Дж. Адамс, Д. Фудзікура).

2). Урізноманітнення темброво-виражальної і віртуозної палітри соліста за рахунок потенціалу розширених виконавських технік (Д. Фудзікура, Тан Дун, И. Чін, Ю. Тіенсуу).

3). Нова віртуозність партії соліста, яка передбачає володіння й арсеналом розширених технік (Д. Фудзікура, Тан Дун, И. Чін, Ю. Тіенсуу), і видовими або просто різними інструментами (ознаки мультиінструменталізму) (Д. Фудзікура, Тан Дун), а також нерідко навичками джазового виконавства (Дж. Адамс, А. Дорман).

Усе це робить зарубіжний концерт кінця XX – першої чверті XXI століття плідним матеріалом для *подальших наукових розвідок* як у напрямі вивчення творчості окремих композиторів, які працюють у жанрі концерту, окремих типів концерту (як, наприклад, *concerto grosso*), питань концертного діалогу, ансамблевої взаємодії, так і більш ґрунтовного аналізу окремих тенденцій і композицій, а також пошуку й розкриття нових векторів розвитку жанру.

ЛІТЕРАТУРА

Антонова, О. Г. (2021). «Capricorn Concerto» Семюела Барбера: змістові та жанрово-стильові виміри. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 130, 52–68.

Антонова, О. Г. (2022). Скрипковий концерт Джана Карло Менотті: на перетині оперного та інструментального жанрів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135, 82–95.

Антонова, О. Г. (2023). Перший фортепіанний концерт Едварда МакДауелла: біля витоків американської історії жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 136, 165–178.

Василенко, О. (2023). Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця XX – початку XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 65 (1), 62–69. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-10

Зимогляд, Н. (2022). Трансформації жанру фортепіанного концерту у творчості українських композиторів на межі XX – XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 52 (1), 109–114. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-15

Максименко, Д. П. (2018). *Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації*. (Дис. … канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.

Мартинова, В. І. (2019). Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів новітнього часу: аспекти жанрової стилістики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 54, 71–93. DOI 10.34064/khnum1-5405

Решетілов, Б. Ю. (2021). *Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності*. (Дис. … д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Сліпченко, К. Д. (2023). *Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів*. (Дис. … д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені і. П. Котляревського. Харків.

Avner Dorman: Composer, conductor, educator. (n.d.). https://www.avnerdormanmusic.com/fullbiography

Barone, J. (2018, Feb. 19). Watch Ping-Pong Make Its New York Philharmonic Debut. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2018/02/19/arts/music/ping-pong-new-york-philharmonic-lunar-new-year-gala.html

Burton, O. (2022). Rautavaara's Cantus Arcticus: National Exoticism or International Modernism? *Twentieth-Century Music*, 19(2), 251–282. doi:10.1017/S1478572221000311

Chin, Unsuk. (2009). *Concerto for cello and orchestra*. (Full score). [New York; London; Berlin]: Boosey & Hawkes Music Publisher Ltd.

Clemens, A. (2014). Unsuk Chin: Piano Concerto; Cello Concerto; Šu review – reimagining the concerto form. *The Guardian* (13 Aug., 2014). https://www.theguardian.com/music/2014/aug/13/unsuk-chin-piano-concerto-cello-concerto-su-review

Dorman, Avner. (2008) *Frozen in time. Percussion Concerto*. (Full score). New York, NY: G. Schrimer, Inc.

Dorman, Avner. (2009). *Lost Souls*. A Piano Concerto. (Score). New York, NY: G. Schrimer, Inc.

Fujikura, Dai. (2012). *Bassoon Concerto*. (Score). Berlin: Ricordi.

Fujikura, Dai. (2018/2019). *Shamisen Concerto* (Orchestra Version). Berlin: Ricordi.

Fujikura, Dai. (2020). *Koto Concerto.* Ensemble Version. (Score). Berlin: Ricordi.

Fujikura, Dai. (2015). *Flute Concerto* (2015 – Orchestra Version). (Score). Berlin: Ricordi.

Fujikura, Dai. (n.d.). Shamisen Concerto. (Edited by Alison Phillips). *Dai Fujikura – Composer*. https://www.daifujikura.com/prog_shamisen_concerto

Glass, Philip. (2004) *Piano Concerto No. 2 (after Lewis and Clark)*. (Full score). New York, NY: Dunvagen Music Publishers.

Glass, Philip. (2019). *Double Concerto for Violin, Violoncello.* (Score). New York, NY: Dunvagen Music Publishers.

Koay, K. K. (2012). Baroque minimalism in John Adams's Violin Concerto. *Tempo*, 66 (260), 23–33. doi:10.1017/S0040298212000149

Mazzoli, Missy. (2021). *Violin Concerto (Procession).* (Full score). New York, NY: G. Schrimer, Inc.

Nowak, A. A. (2023). New Aesthetic Ideas and the "Memory of Genre" in the 20th and 21st Century Polish Instrumental Concertos. *Literature and Arts Review*, vol. 2023, 1–13. URI http://www.ss-pub.org/wp-content/uploads/2023/06/LAR-2023031401.pdf

On the up: Bachtrack's Classical Music Statistics 2022 (2023, 05 January). *Backtrack*. https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2022

Pittenger, E. (2010). *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*. (D.M.A. thesis). McGill University. Montréal, QC.

Reed, T. R. (2020). *.A Guide to Performance of Twentieth-Century Concerti for Trumpet and Orchestra by Karl Pilss, William Lovelock, and John Williams*. (Master's thesis). The University of Queensland. Brisbane QLD, Australia.

Ross, A. (2019, March 25). The Concerto Challenge. *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/25/the-concerto-challenge

Ruiz, F. J. T. (2023). El «concierto para orquesta» en España en el siglo XXI (2001–2014): análisis técnico y pensamiento estético. *Revista de Musicología*, *46*(1), 297–304. https://doi.org/10.2307/27223530

Sampo Haapamäki. (2024). Compositions. https://sampohaapamaki.com/en/compositions/?kategoria=concerto

Shamisen. (2002). *Pro Musica Nipponia*. https://www.promusica.or.jp/english/shamisen.html

Tan Dun & Humphrey, Mary Lou. (1996). Tan Dun. Concerto for Guitar and Orchestra (Yi2). Composer Note. *Wise Music Classical*. https://www.wisemusicclassical.com/work/33548/Concerto-for-Guitar-and-Orchestra-Yi2--Tan-Dun/

Tan Dun. (1995).*Concerto for pizzicato piano*. (Full score). New York, NY: G. Schrimer, Inc.

Tan Dun. (1996). *Concerto for Guitar and Orchestra (Yi²)*. (Score). New York, NY: G. Schrimer, Inc.

Tan Dun. (1999). *Water Concerto for Water Percussion and Orchestra.* New York, NY: G. Schrimer, Inc.

Tan Dun. (2003). *Paper Concerto. Concerto for Paper Percussion and Orchestra*. (Full score). New York, NY: G. Schrimer, Inc.

Tan Dun. (2024). Summary. *Wise Music Classical*. https://www.wisemusicclassical.com/composer/1561/Tan-Dun /

Tiensuu, Jukka. (2015). *Anomal Dances for Quarter-tone Accordion and Orchestra*. (Score). https://core.musicfinland.fi/works/anomal-dances

Waters, R. (2016). Waterphone Story. (Condensed version). https://web.archive.org/web/20161009124815/http://www.waterphone.com/story.php

REFERENCES

Antonova, O. H. (2021). “Capricorn Concerto” by Samuel Barber: content and genre-stylistic dimensions. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 130, 52–68 [in Ukrainian].

Antonova, O. H. (2022). Gian Carlo Menotti’s violin concerto: at the intersection of operatic and instrumental genres. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 135, 82–95 [in Ukrainian].

Antonova, O. H. (2023). Edward McDowell's First Piano Concerto: Near the Origins of the Genre's American History. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 136, 165–178 [in Ukrainian].

Avner Dorman: Composer, conductor, educator. (n.d.). https://www.avnerdormanmusic.com/fullbiography [in English].

Barone, J. (2018, Feb. 19). Watch Ping-Pong Make Its New York Philharmonic Debut. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2018/02/19/arts/music/ping-pong-new-york-philharmonic-lunar-new-year-gala.html [in English].

Burton, O. (2022). Rautavaara's Cantus Arcticus: National Exoticism or International Modernism? *Twentieth-Century Music*, 19(2), 251–282. doi:10.1017/S1478572221000311 [in English].

Chin, Unsuk. (2009). *Concerto for cello and orchestra*. (Full score). [New York; London; Berlin]: Boosey & Hawkes Music Publisher Ltd [in English].

Clemens, A. (2014). Unsuk Chin: Piano Concerto; Cello Concerto; Šu review – reimagining the concerto form. *The Guardian* (13 Aug., 2014). https://www.theguardian.com/music/2014/aug/13/unsuk-chin-piano-concerto-cello-concerto-su-review [in English].

Dorman, Avner. (2008) *Frozen in time. Percussion Concerto*. (Full score). New York, NY: G. Schrimer, Inc. [in English].

Dorman, Avner. (2009). *Lost Souls*. A Piano Concerto. (Score). New York, NY: G. Schrimer, Inc. [in English].

Fujikura, Dai. (2012). *Bassoon Concerto*. (Score). Berlin: Ricordi [in English].

Fujikura, Dai. (2018/2019). *Shamisen Concerto* (Orchestra Version). Berlin: Ricordi [in English].

Fujikura, Dai. (2020). *Koto Concerto.* Ensemble Version. (Score). Berlin: Ricordi [in English].

Fujikura, Dai. (2015). *Flute Concerto* (2015 – Orchestra Version). (Score). Berlin: Ricordi [in English].

Fujikura, Dai. (n.d.). Shamisen Concerto. (Edited by Alison Phillips). *Dai Fujikura – Composer*. https://www.daifujikura.com/prog_shamisen_concerto [in English].

Glass, Philip. (2004) *Piano Concerto No. 2 (after Lewis and Clark)*. (Full score). New York, NY: Dunvagen Music Publishers [in English].

Glass, Philip. (2019). *Double Concerto for Violin, Violoncello*. (Score). New York, NY: Dunvagen Music Publishers [in English].

Koay, K. K. (2012). Baroque minimalism in John Adams's Violin Concerto. *Tempo*, 66 (260), 23–33. doi:10.1017/S0040298212000149 [in English].

Maksymenko, D. P. (2018). *European saxophone concerto: theoretical foundations and performance inspirations.* (PhD diss.). Lviv Mykola Lysenko. National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].

Martynova, V. I. (2019). Concerto for Oboe and Orchestra in the Works by Modern Time Composers: Aspects of Genre Stylistics. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education,* 54, 71–93. DOI 10.34064/khnum1-5405 [in Ukrainian].

Mazzoli, Missy. (2021). *Violin Concerto (Procession).* (Full score). New York, NY: G. Schrimer, Inc. [in English].

Nowak, A. A. (2023). New Aesthetic Ideas and the "Memory of Genre" in the 20th and 21st Century Polish Instrumental Concertos. *Literature and Arts Review*, vol. 2023, 1–13. http://www.ss-pub.org/wp-content/uploads/2023/06/LAR-2023031401.pdf [in English].

On the up: Bachtrack's Classical Music Statistics 2022 (2023, 05 January). *Backtrack*. https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2022 [in English].

Pittenger, E. (2010). *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*. (D.M.A. thesis). McGill University. Montréal, QC [in English].

Reed, T. R. (2020). *.A Guide to Performance of Twentieth-Century Concerti for Trumpet and Orchestra by Karl Pilss, William Lovelock, and John Williams*. (Master's thesis). The University of Queensland. Brisbane QLD, Australia [in English].

Reshetilov, B. Yu. (2021). *Concerto for piano and string orchestra in the twentieth century: genesis, evolution, specifics of interpretation of chamberness*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Music Academy. Kyiv [in Ukrainian].

Ross, A. (2019, March 25). The Concerto Challenge. *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/25/the-concerto-challenge [in English].

Ruiz, F. J. T. (2023). El «concierto para orquesta» en España en el siglo XXI (2001–2014): análisis técnico y pensamiento estético. [The "concert for orchestra" in Spain in the 21st century (2001–2014): technical analysis and aesthetic thought]. *Revista de Musicología, [Journal of Musicology],* 46 (1), 297–304. https://doi.org/10.2307/27223530 [in Spanish].

Sampo Haapamäki. (2024). Compositions. https://sampohaapamaki.com/en/compositions/?kategoria=concerto [in English].

Shamisen. (2002). *Pro Musica Nipponia*. https://www.promusica.or.jp/english/shamisen.html [in English].

Slipchenko, K. D. (2023). *Genre and stylistic directions of domra music by Ukrainian composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Tan Dun & Humphrey, Mary Lou. (1996). Tan Dun. Concerto for Guitar and Orchestra (Yi2). Composer Note. *Wise Music Classical*. https://www.wisemusicclassical.com/work/33548/Concerto-for-Guitar-and-Orchestra-Yi2--Tan-Dun/ [in English].

Tan Dun. (1995).*Concerto for pizzicato piano*. (Full score). New York, NY: G. Schrimer, Inc. [in English].

Tan Dun. (1996). *Concerto for Guitar and Orchestra (Yi^2)*. (Score). New York, NY: G. Schrimer, Inc. [in English].

Tan Dun. (1999). *Water Concerto for Water Percussion and Orchestra.* New York, NY: G. Schrimer, Inc. [in English].

Tan Dun. (2003). *Paper Concerto. Concerto for Paper Percussion and Orchestra*. (Full score). New York, NY: G. Schrimer, Inc. [in English].

Tan Dun. (2024). Summary. *Wise Music Classical*. https://www.wisemusicclassical.com/composer/1561/Tan-Dun / [in English].

Tiensuu, Jukka. (2015). *Anomal Dances for Quarter-tone Accordion and Orchestra*. (Score). https://core.musicfinland.fi/works/anomal-dances [in English].

Vasylenko, O. (2023). Development tendencies of the concerto genre for accordion with orchestra in world musical art at the end of the 20th – beginning of the 21st century. *Current Issues of the Humanities*, 65 (1), 62–69. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-10 [in Ukrainian].

Waters, R. (2016). Waterphone Story. (Condensed version). https://web.archive.org/web/20161009124815/http://www.waterphone.com/story.php [in English].

Zymohliad, N. (2022). Transformations of the piano concerto genre in the works of Ukrainian composers at the turn of the 20th and 21st centuries. *Current Issues of the Humanities*, 52 (1), 109–114. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-15 [in Ukrainian].

Olena Vashchenko
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of the Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

Trends in the development of the foreign instrumental concerto at the turn of the 20th – the first quarter of the 21st century

Statement of the problem.

The instrumental concerto remains one of the most important genre spheres of composer's interest at the turn of the 20th–beginning of the 21st century, which is confirmed by the wide palette of works written by artists of various national schools and directions. Among them are Philip Glass, Calevi Aho, Tan Dun, John Adams, Esa-Pekka Salonen, Einojuhani Rautavaara, Unsuk Chin, Dai Fujikura, Avner Dorman, Errollyn Wallen, Missy Mazzoli, Kaija Saariaho, Sampo Haapamäki, Ney Rosauro, Peter Mahajdik, Jukka Tiensuu, Li-Ying Wu and others. Different in their style, aesthetic level, compositional principles and performance techniques, the latest works in different ways reflect the modern stage of the development of the instrumental concert, and raise the natural question of what exactly unites them.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Recent research and publications has shown that current studies of the concerto of the late 20th and early 21st centuries mainly focus on the work of one artist, a national school – Ukrainian (N. Zymohliad, K. Slipchenko), Spanish (F. J. T. Ruiz), Polish (A. Nowak), on a specific instrument, such as the oboe (V. Martynova), the piano (N. Zymohliad, A. Nowak), the bayan and the accordion (O. Vasylenko), the domra (K. Slipchenko), or on the concerto for orchestra (Ruiz, 2023). In spite of some important observations about the soloist's "modern virtuosity" (A. Nowak), "genre interaction" (K. Slipchenko), compositional "reduction" (N. Zymohliad), attempts to identify the general trends in the development of the foreign concert at the turn of the 20th – early 21st century have not yet been carried out, which determines the novelty of the chosen research topic. Its purpose is to identify common features of foreign instrumental concerts of the late 20th and the first quarter of the 21st centuries, on the basis of which the key trends in its development at the current stage will be highlighted. In accordance with the objective,

the following research methods were chosen: historical; structural and functional; comparative one.

Research results and conclusion.

The analysis showed that in the field of instrumental concert the trends declared in the 20th century continue to develop, in particular, the mixing of stylistic elements, interaction with distant genre models, the weakening of the principle of sonata and the role of the sonata form or its displacement by other structures. At the same time, a number of recent phenomena that arose in the 20th century, but mostly did not before spread to the instrumental concert genre, are observed, in particular: the expansion of the range of instruments that can be used as soloists (turning to ethnic instruments, involving species or several representatives of the group within the framework of one work, invention of instruments, and its structural modification); diversification of the timbre-expressive and virtuosic palette of the soloist due to the arsenal of extended performance techniques; and hence the new virtuosity of the soloist.

Key words*: instrumental music; genre; instrumental concerto; foreign music of the 20th – 21st centuries; extended techniques.*

Стаття надійшла до редакції 27 квітня 2024 року